

# オセロウは唱う

## — スタンダールとロッシーニ『オテロ』をめぐる (上) —

市 川 裕見子

### はじめに

21世紀に入った現在、シェイクスピア作品が人口に膾炙するにあたっては、上演芝居と原作（およびその翻訳）を通じてのみならず、映画、パレエ、オペラ、アニメーション、テレビ、人形芝居、漫画、はては新聞雑誌記事、コマーシャルとあらゆるメディア、媒体にその展開が渡っていることは、人々のよく知るところである。その複雑な様態を解析するのは、容易なことではない。そしてそもそも、歴史上のある時点、ある地域において、シェイクスピア作品の伝達、受容がどのように行われたかという問題は、そのメディアが複数に及ぶこと、そしてそれらを受容する社会層の幅と厚みが多岐に渡ることによって、そもそもたやすく近づくことを許さない。そこで私は、観測するにあたっての一つの定点を設けてみたいと思う。1816年の末、冬のナポリで初演された、ロッシーニ作オペラ『オテロ』である。

今でこそシェイクスピア『オセロウ』のオペラ版といえば、ヴェルディ作のオペラであり、舞台美術家、演出家としても有数のゼフィレリ監督が、当代随一のテノール歌手プラシド・ドミンゴを主役に配して撮った映画（1986）も、もちろんヴェルディのそれだった。19世紀の末、1887年に登場したヴェルディ＝オテロによって、同世紀初頭のロッシーニ＝オテロは、すっかり退場を余儀なくされた、影が薄くなってしまった。しかし、19世紀の中心に身を置いてみれば、この作品がロッシーニの悲劇オペラ（オペラ・セーリア）の中でも最も高い人気を得ていたことは、19世紀最後の上演となる1890年までの75年間に、世界26ヶ国87都市で290の公演が行われたのを見てもわかる。（これは再演数を含めれば1000回を越えることにな

り、ちなみにパリのイタリア劇場だけで1819年から11年間に128回上演されている。）<sup>1</sup> ヨーロッパ大陸において、ムーア人の物語が人々に知れ渡ったのは、他のなにより、このロッシーニ・オペラの功績だったのである。<sup>2</sup>

もっとも当時の大陸文化中心地域であるフランスに限ってみれば、すでに18世紀末に、最も名前の知られたシェイクスピア作品はといえば、『オセロウ』だったと言ってよいかもしれない。啓蒙思想家ヴォルテールは、『哲学書簡』（別名『イギリス便り』1715）の中で、イギリスではフランス古典主義演劇とはあまりに違う『オセロウ』という劇が上演されている、とそれを目の当たりにした驚愕を伝えている。いまだシェイクスピアの仏訳が刊行されるどころか、その原書さえ、ルイ14世と蔵相フーケ卿の蔵書の二冊しかフランスに存在した記録をとどめていない17世紀から、まだ一歩も二歩も出ていない時代にことである。おそらくヴォルテールが、シェイクスピアの戯曲に直接触れた最初のフランス人知識人の一人だったのであり、またその戯曲は『オセロウ』だったと考えてよいだろう。しかも当時を振り返ってみれば、イギリス本国でも王政復古以来、シェイクスピア作品が上演される際には、時の擬古典主義や、社会風潮の影響を受けて改作、改竄の憂き目に遭うのが常だった中で、なぜか『オセロウ』と『ハムレット』の二作は、その威力を比較的免れていた。そのためヴォルテールの眼に写った『オセロウ』は、まさに「ゆきあたりばったり千もの枝を伸ばし、ふぞろいなまま勢いさかんに生い育つ樹木」（『哲学書簡』第18信）さながらの観を呈していたのである。この後18世紀を通じて、百科全書派らによってシェイクスピアの紹介がなされていくようになるが、それに従って、ヴォルテールのシェ

イクスピアに対する姿勢はますますアンビヴァレント、というよりは、攻撃的、嘲笑的になってゆき、それに対して彼の敵陣営が、ヴォルテールの自作『ザイール』は『オセロウ』からの盗用ではないかと、繰り返し反撃するなどしたために、論争を通じて『オセロウ』がシェイクスピアの代表作として取り上げられることが多かったという事情もあった。18世紀にはじめて刊行された二つのまとまった仏訳シェイクスピア作品集が、いずれもその第一巻に『オセロウ』訳を持って来たのも、ラ・プラス版 (*La Place, Le Théâtre anglais* 8vols. 1745-48)、ル・トゥルヌール版 (*Le Tourneur, Shakespeare, traduit de l'anglais* 20vols. 1776-83) それぞれの翻訳家が、その訳出に魅力をおぼえた証しといわれている。<sup>2</sup>

もっとも、当時の読者階層の限られていたことを思えば、『オセロウ』がフランスの人口に膾炙するには、やはり舞台での上演を待たなくてはならなかったろう。そしてそれが、18世紀末に一連のシェイクスピア翻案劇をパリの舞台にのせたデュシス劇であり (『オテロ』初演は1792年)、19世紀に入ると、演劇よりさらに民衆的な芸能媒体として、当時盛んに興行されたパントマイム劇に、『ヴェネチアのムーア人、オテロ』が登場する。すでに多くの文学作品をパントマイム、バレエ、オペラ化していたキュヴリエ・ド・トリ (*Cuvelier de Trie*) 作のそれは、無言劇、踊り、音楽に、対話も混じったもので、Margaret Gilman によれば、パントマイム劇が劣位のジャンルであったために、かえってフランスの古典演劇の規則に縛られないで、悲劇だったらできなかったろうような、ある種のシェイクスピア劇への忠実さを示しているという。たとえば三一致の法則のひとつである場所の一致を守らずに、原作のまま、第一幕はヴェネチア、二幕以降はキプロス島としていることや、嫉妬の小道具であるハンカチを、舞台にのせたことなどである。後者は無言劇でセリフを言わなくてよいからこそできたことで、涙をかむのに使われるハンカチ (*mouchoir*) が、舞台の詩的言語にのぼせられるとしたら、当時のフランス人観客からの猛烈な抵抗を覚悟しなければならなかっただろう。ちなみに上に掲げたデュシスの翻案劇では、もちろん事はすべてヴェネチ

アで起こることになっているし、ハンカチの小道具は、手紙のそれに取り代えられている。同じく Gilman によれば、このパントマイム劇は、大衆劇であるだけに、かえって当時の風潮をふんだんに取り込んでおり、ゴシックの礼拝堂や廃虚を舞台背景にして、時代のピクチャレスクな興味をかきたてたり、またギリシア独立戦争前夜の、反トルコ感情の高まった当時の世相を背景に、トルコの圧政に苦しむキプロス島の民衆の姿を、いきいきと描きだしているという。もちろん場面場面の効果や、舞台の激しいアクションのおかげで、微妙なニュアンスや心理展開はかき消されてしまうにしても、「パントマイム劇は、今日文学に対して映画が果たしている役割を荷っていた。すなわちその大衆化である。たとえ粗削りな、欠点の多い型であったにせよ、文学の大衆化を果たしたのである。」<sup>3</sup> 現在、毎年のように続々とドラマとして、またエンターテインメントとして優れたシェイクスピア映画が製作され、観客を惹きつけている状況を眺めるにつけても、フランスを中心とするヨーロッパ大陸において、19世紀初頭から民衆的な芝居媒体が、シェイクスピア上演を行い続けてきた意味を、改めて考えさせられるのである。それはパントマイム劇にとどまらず、機械仕掛けの人形芝居、ヴォードヴィル等に及び、また観客層を社会のやや上層部が占める、バレエやオペラ・コミックにも広がっていった。

1816年末、冬のナポリで初演されたロッシーニ・オペラ『オテロ』は、この中でも最大の中心的役割を果たしたといえることができるだろう。先にも述べたように、作品が誕生したのはイタリアであったが、1819年を皮切りにパリのイタリア劇場では、10年余りに渡ってこの『オテロ』はヒットを放ち、喝采を浴び続けた。(パリでのイタリア・オペラ隆盛に伴って、1824年にはロッシーニその人がパリに居を移し、イタリア劇場の総監督に就任している。) それは他の劇場での上演にも波及してゆく。1820年代末にはロマン主義作家アルフレッド・ド・ヴィニーが、パリに来演したイギリス本国の劇団の演技に触れたこともあって、自ら原作に忠実な『オセロウ』上演台本を書こうと思い立つのだが、その彼が書簡の中でこう述べるほど、パリでのいわばカッコつきの『オセロウ』は人口に膾

炙っていたのである。「もしも『ヴェネチアのムーア人』の話よりも、もっと多く語られ、読まれ、演じられ、歌われ、踊られ、裁断され、潤色され、台無しにされた物語を他に知っていたら、僕はそちらを選んだだろう。」<sup>4</sup>

幸い、ヴェルディの『オテロ』によって、すっかり影をひそめてしまった観のあるロッシーニ・オテロも、1954年にニューヨークで復活上演が行われて以来、10数都市で上演されている。特に最近、オペラ界のロッシーニ再評価の潮流に乗って、批評校訂版全集に基づいた、省略のない完全上演がされるようになってきて、このオペラの全体がはっきりしてきた。(ちなみに日本でも、1996年春のサントリー・ホール公演ではこの版が用いられた。またロッシーニの生まれた町ペーザロで毎夏開かれるロッシーニ・フェスティヴァルでは、1998年夏に、人気演目のオペラ・ブッフ『チェネレントラ』と並んで、この完全版がオペラ・セーリアとして上演されている。) いったいオセロウの物語の何を、この作品は抽出して観客に訴え、またそのために何を捨象したのか、それを考えることによって、19世紀初頭の大陸におけるオセロウ理解の内容を培り出し、ひいてはオセロウの物語が人の心に何を映し出すのか、そして心に何を喚起し続けるのかを考えるよすがとしたい。そしてそのために不可欠な遠近法を手に入れるために、本論では一人の同時代人の眼を借りたい。『赤と黒』を書いたフランスの小説家スタンダーの眼である。彼は当時生い育ったフランス人としては例外的に、少年時に、フランスではそれほど流布しなかったルトゥルヌール訳のシェイクスピアを読んでおり、青年期以降は英語の原文を耽読し、特に劇作修行時代には『オセロウ』のドラマトゥルギーを事細かに研究し、メモを残している。またのちのイギリス旅行(1821)の際には、本国での名優キーンのおはこ、『オセロウ』の演技も目の当たりにしているのである。そしてロッシーニの『オテロ』について言えば、彼は初演当時ミラノで生活し、夜毎スカラ座に通う、今でいう「オペラきちがい」のはしりのような存在であったため、その名に恥じずに(?)初演から程経ずしてナポリでこの演目を眼にしている。そして1821年にミラノを去り、それから10年間をパ

リで過ごしたために、はからずもその滞在期間が、パリでの『オテロ』興隆期の10年間に重なり、そのため彼は幾度となくその公演に足を運び、複数のオテロ役、デスデモーナ役の歌手の歌唱を聴き比べることになったのである。その意味でスタンダーは、時代の地平にあってほとんど望みうるかぎり、最も本論のテーマ材料に知悉した人だった。その彼の眼を借りることによって、少しでも正確緻密な遠近法画像を結べればと思う。<sup>5</sup>

## I

さて、ロッシーニの舞台を見てみよう。オペラは三幕物で、すべてヴェネチアが舞台となっている。台本はベリオ(Francesco Maria Berio)によるもので、その出典は上に掲げたデュシスの戯曲台本(1792出版)にもっぱら拠り、1813年ナポリで上演された、コゼンツァ(Giovanni Carlo Cosenza)作のハッピー・エンドの芝居『オテロ』からも想を得ているというのが、最近の研究者の一致するところである。<sup>6</sup> そしてこの台本が、シェイクスピアをよく識る者にとって、どれほど評判が悪かったかを示す例としてよく引かれるのが、バイロンの次の言葉である。「オセロウはオペラで『磔刑』の憂き目にあった。音楽は良いが物悲しい。そしてせりふときては！イアーゴーとの迫真のシーンはすべてカット、かわりにまったくのたわごと。ハンカチは恋文に変えられてしまっている。書き割り、衣装、音楽は非常によし。」<sup>7</sup>

この台本に対する酷評は、一世代あとのフランス人作家、ミュッセにおいても変わることはない。というより、より辛辣である。ミュッセは1830年代のヴィクトル・ユーゴーらロマン主義者達によるシェイクスピア称揚運動を通過してきた世代で、本人の戯曲にも『ハムレット』等シェイクスピア作品の影響が色濃く見られる作家であるが、その彼は、原作とロッシーニ=オテロとの相違をこう評している。「ロッシーニの『オテロ』は、シェイクスピアの『オセロウ』とは別物である。… 後者は嫉妬する者の生々しい肖像画であり、人間の心の身の毛もよだつ解剖であるが、一方前者は、誹謗を受けて無辜のまま死んでゆく子の、かわいそうなお話にすぎない。」<sup>8</sup>

バイロンとミュッセ、二人のロッシーニ＝オテロの酷評を見てみれば、1887年に、原作に比較の忠実と評判の高いヴェルディ＝オテロ（台本はアリーゴ・ボイト）が舞台に登場して以来、そちらがたちまちオペラ界を席捲してしまったのも、無理はないと思われるだろう。19世紀末には、大陸の人々のシェイクスピア理解は格段に成熟の度を増しており、その意味で、それにみあったオセロウのオペラが生まれることは、ある意味で必然でもあったからである。ただ、ここでミュッセが、ロッシーニ＝オテロの台本を「無事の子 (une enfant)」のお話、すなわちデスデモーナを主人公とした物語として捉えていることに注目しておこう。というのも、これからスタンダールのロッシーニ＝オテロ評を見ていくが、上の二人とは違って、スタンダールの場合には、初演直後に受けた印象と、それから何度も重ねて舞台を味わった10年後とでは、評価に変遷が見られる。そしてその変遷には、誰を主人公に据えているのかという問題が、ひとつの鍵となっていると思われるからである。

スタンダールのロッシーニ＝オテロ評は、『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』に始まる。1817年3月18日付けで、ナポリのサン・カルロ劇場でこれを観たとしているのだが、その印象はといえば、「これほど冷えきったものはない。全ての演劇の内でも最も情念の激しい悲劇を、これほど無味乾燥なものにできるとは、台本作者がよほど手だれでなくてはできることではない。」<sup>9</sup>、皮肉たっぷりである。しかし面白いのは、そのスタンダール自身が、すぐ下に、10年後の1826年付けの注として、こう追記していることである。「私は1817年の時点でこのように考えた自分を罰するために、この記述を残しておく。オセロウを青髭にしまった、あの最悪の台本の作者、ペリオ侯爵に対する憤りの念に思わず引きずられたのである。」

スタンダール自信が、10年間で自分の『オテロ』評が変わったことを認めているのである。では、何が変わったのか。そして何が変わらなかったのか。1823年に刊行された彼の『ロッシーニ伝』にはこの作品に対するつぶさな評が見られる。その出だしの部分が、彼の評の根幹をなしていると思われるので、少し長くなるが引用してみよう。

ロッシーニはウォルター・スコットと同様、恋に言葉を与えることを知らなかった。そして人が情熱恋愛（すなわちジュリー・デタンジュやウェルテルのそれ）を書物によってしか知らなかったら、嫉妬の感情を描きおおせることは大いに難しい。ポルトガル尼僧のように愛さねばならないのだ。彼女がその不滅の手紙の内にあれほど生き生きとした刻印を残したかの火のような魂をもって。そうでなければ劇場で人の心を感動させるような嫉妬を味わうことなどではしない。シェイクスピアの悲劇にあっては、オセロウはデスデモーナを殺したそのとたんに、もはや生きていることはできないだろう、と人は感ずる。戦いで偶然あの陰湿なイアーゴーが自分の犠牲者もろとも死んでしまい、オセロウが永久にデスデモーナに罪ありと信ずることになったとしたら、人生は彼の眼にもはや味わいのないものとうつつたであろう。… デスデモーナの死の後では、彼にとってもはや生きる意味はなかったろう。

読者は賛同してくださると思うが、芸術という模倣の技において、嫉妬が人の心を動かすためには、ウェルテル流の恋にとりつかれた者の内に生じるものでなければならないのです。自殺によって神聖なものとなりうるそんな恋だ。少なくともこのぐらゐのエネルギーの高みに昇らないような恋は、私の目から見れば嫉妬心を抱く資格がない。その場合には嫉妬は、卑しい心根の人間のもつ傲岸さにすぎなくなる。

趣味恋愛では、芸術に陽気で生き生きとしたインスピレーションしか吹き込むことはできない。こうした劣位の恋愛から生まれる嫉妬心も実は、他の嫉妬心同様激烈だが、人の心を動かすことはできなからう。それは虚栄心からくる嫉妬にすぎない。それは（喜劇に出てくる老いらくの恋のように）常に滑稽である。嫉妬を経験する人間がその地位によって全能である場合は別で、その場合は嫉妬心は流血を求め、ただちにその願いをかなえる。しかし虚栄心のために流される血など、これほどいと

わしく、汚らわしいものはない。それはただちにネロやフェリペⅡ世他あらゆる王冠をかぶった怪物たちの所業を思わせるからだ。<sup>10</sup>

この『ロッシーニ伝』の刊行されたのが、彼のあの『恋愛論』の上梓された、ほんの一年後であることを心に留めよう。恋愛を情熱恋愛、趣味恋愛、肉体恋愛、虚栄恋愛の四つに分けた、あの有名な分類法の残映を、読者はここに見てとることができる。そしてなお、彼の『恋愛論』を醸成しめた、ミラノにおける彼自身のマチルデ・デ・ンボウスキーに対する激しい恋慕の情までが、そこには映し出されている。スタンダールは「情熱恋愛」を、恋愛の中でも最高無比とし、かつ自分がそれを身をもって体験している、と感じていた。そしてその「情熱恋愛」の具現化を、シェイクスピアの『オセロウ』に見ていたことは、上の文章から明らかである。

そもそもスタンダールが激しい恋情に陥るとき、彼の脳裏に自分とオセロウとのアイデンティフィケーションが起こるのは、40才も間近になっての彼のこの人生最大の恋が初めてではない。ナポレオン軍の中尉の職を19才で辞し、劇作家となるべくパリで修行に励んでいたスタンダールは、22才の時に、発音、発話練習のために通っていた俳優デュガゾンの家で、駆け出しの女優メラニー・ギルベールと知り合う。後には同棲生活に入るこの女優に恋着し始めたスタンダールの日記には、自分をオセロウになぞらえている気配が随所にうかがわれる。意中の人との距離を思うように縮めることができず、それどころかその隙間に他者が介入してくる事に苦しむ時、彼は『オセロウ』の一節を引いては自分の心を慰めている。<sup>11</sup> そして1805年2月11日の日記には、こう記す。「この偉大な人（シェイクスピア）に対しては、絶えずやさしい情愛の念から激しい賛嘆へと気持ちがうつてゆく。昨晚も、ふと『オセロウ』の最初の場面を読み返したのだ。私の心にとって彼は、かつて存在した中でも最高の詩人だ。他の詩人について語る時には、常に敬意の念がそこに混じっているが、彼については、必ず口に出すことの何層倍も心に感じているのだ。」<sup>12</sup> まだ20代に入っただけの、若さからくる思い込みの激しさをそこに見

てとることもできようが、ともあれスタンダールはそれほどにシェイクスピアに心を注いでいた。しかも同時期に、自分の読んだシェイクスピア作品の中で優劣の順位をつけようと試みて、『リヤ王』や『ハムレット』を二位におさえて、この『オセロウ』を一位押し上げている。<sup>13</sup> スタンダールの『オセロウ』に対する思い入れと、評価の高さが、劇作修行として原作を耽読していた（スタンダールは英語の原文でこれを読んでいる）ごく若い頃から続いていたものであることが、これらの日記から窺われるのである。そして、恋の当の相手メラニーが、女優として、シェイクスピアの原作『オセロウ』と、それを改作した当時のフランス劇、デュシスの『オテロ』とを読み比べ、後者の方がまさっていると誉めると、スタンダールはなんとか彼女に前者の真価をわからせようと努めている。<sup>14</sup> そこには、シェイクスピアの造形したオセロウ像を理解してもらうことによって、この主人公に自身をなぞらえているスタンダールその人の、人間としての真価と心情をくみ取って欲しいという思いが溢れている。

さて、とすれば初めてオペラ上演にふれた時の、バイロンとさして変わらぬ酷評は、スタンダールがシェイクスピアの原作によって培った「オセロウ」像との、あまりの違いに覚えた違和感のためだろう。文学（戯曲）作品とオペラとを切り離して見るができなかったせいと思われる。後にパリに移ってイタリア座におけるパスタ夫人のデスデモーナ役などを聴くにつけ、親しくした夫人の影響もあって、このオペラに熱意を見せるようになるからである。しかし根本的な劇構造への批判は、初めての観劇の時から変わっておらず、この批判に実はスタンダールの文学観の核心がこめられており、かつ、のちの彼の小説作品の主人公、ジュリアン・ソレルなどの創造につながっていると思われるので、確認しておきたい。

(以下次号)

## 凡例

文中に引用した、英語およびフランス語の原文の翻訳は、全て筆者による。

スタンダールの著作の引用は、全て *Stendhal: Oeuvres Complètes*, Cercle du Bibliophile, Genève, 1962-71. による。

注

<sup>1</sup> 水谷彰良「ロッシーニ：オテロ」、サントリーホール オペラコンサート ロッシーニ：オテロ プログラム、1996年4月18日。

<sup>2</sup> Margaret Gilman, *Othello in French*, Librairie Ancienne Edouard Champion, Paris, 1925, Part 1, Chap. 1 The First Attempt at Translation.

<sup>3</sup> *ibid.*, p.87.

<sup>4</sup> *ibid.*, p.77.

<sup>5</sup> cf. Fernand Baldensperger, 'Esquisse d'une Histoire de Shakespeare en France', *Etudes d'Histoire Littéraire*, Slatkine reprints, Genève, 1973.

cf. Jay Bochner, 'Shakespeare in France - a survey of dominant opinion, 1733-1830', *Revue de Littérature Comparée*, mars, 1965.

Cf. Paul Van Tieghem, *La Découverte de Shakespeare sur le Continent*, *Le Prérromantisme* tome 3, Slatkine Reprints, Genève, 1973.

<sup>6</sup> Renato Raffelli 'The Ending of Otello', *Otello, Rossini Opera Festival Programme*, Pesaro, 1998.

<sup>7</sup> George Gordon Byron, Letter to Samuel Rogers on 3 March 1818, *The Works of Lord Byron, Letters and Journals*, vol. IV, Octagon Books. Inc., New York, 1966, p.214.

<sup>8</sup> Alfred de Musset, 'Débuts de Mademoiselle Pauline Garcia', *Revue des deux mondes*, Novembre 1, 1839.

<sup>9</sup> Stendhal, *Rome, Naples, et Florence*, pp.401-402.

<sup>10</sup> Stendhal, *Vie de Rossini* I, p.275.

<sup>11</sup> Stendhal, *Journal* I, p.334.

<sup>12</sup> Stendhal, *ibid.*, p.273.

<sup>13</sup> Stendhal, *Journal Littéraire*, p.252.

<sup>14</sup> Stendhal, *Journal* I, p.299.

## Stendhal and Rossini's 'Othello'

There are two operas that are based on Shakespeare's tragedy 'Othello'. One is Verdi's and the other is Rossini's. The Latter became almost forgotten after the former appeared and gained public favor in the late 19th century. But in the mid-19th century, Rossini's 'Othello' had acquired widespread popularity on the European Continent, and helped to make the name of the hero well known to the Europeans.

Stendhal, both an admirer of Shakespeare and an eager opera-goer, had a complicated opinion on this opera work composed by Rossini.

His critique of it represents the differences between Rossini=Othello and Shakespeare=Othello in form and substance, and at the same time it reveals Stendhal's own image and idea as regarding 'Othello'.

(2002年6月3日受理)